L'empathie au cinéma : de l'effet-phi aux neurones miroirs

L'empathie, cette « faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent » [1], est depuis longtemps un objet d'étude pour les théoriciens du cinéma. Mais que sait-on d'elle ? Qu'en disent les différents théoriciens ? Quelle est la différence entre identification et empathie ? À quoi servent les neurones miroirs ? Le présent article propose un bref survol des recherches sur la notion d'empathie au cinéma, depuis le début du vingtième siècle jusqu'à nos jours.

Quentin Dispas

Le premier à s'être penché sur la question est le philosophe et psychologue allemand Hugo Münsterberg dans *The Photoplay* : en partant du principe que « le phénomène, essentiel au cinéma, de la production d'un mouvement apparent, s'expliquait par une propriété du cerveau (l'"effet-phi" [2]), et nullement par la dite "persistance rétinienne" [...], il développe une conception du cinéma tout entier comme processus mental » [3]. D'après lui, le cinéma est un art qui s'adresse directement à l'esprit humain parce qu'il fait à la fois appel à l'attention, la mémoire, l'imagination et aux émotions du spectateur.

En ce qui concerne les émotions, Münsterberg distingue deux groupes : d'une part, il y a les émotions que nous transmettent et que nous partageons avec les personnages et, d'autre part, il y a les émotions générées par la scène et pouvant entièrement différer de celles ressenties par un personnage (par exemple, le dégoût face à la réjouissance malsaine d'un assassin) [4]. Et ces émotions, explique-t-il très brièvement, peuvent être renforcées ou suggérées par le réalisateur à l'aide de manipulations telles que l'usage du gros plan (par exemple, filmer de près le visage d'un acteur qui pleure pour nous imposer sa tristesse). Ainsi, bien qu'il ne l'écrive pas explicitement, Münsterberg découvre que le réalisateur d'un film peut, en choisissant intelligemment ce qu'il va montrer à l'écran, « diriger » l'empathie de son public.

Toutefois, *The Photoplay* n'offre qu'une esquisse de l'étude du pouvoir de suggestion du cinéma. Il faut donc attendre les années 1920, en U.R.S.S., pour que le sujet fasse l'objet d'un réel intérêt. L'étude la plus connue est sans doute celle qui permet la découverte de l'« effet Koulechov » : dans le cadre d'un atelier de cinéma expérimental, Vsevolod Poudovkine et son professeur, Lev Koulechov, empruntent à un film le visage d'un acteur inexpressif et le font suivre par divers plans (une table garnie d'une assiette de soupe, une femme installée dans un cercueil et une jolie dame couchée dans un fauteuil) [5] [6]. Lors de la projection des trois films, ils constatent que les spectateurs voient dans le visage de l'acteur l'expression de sentiments différents : la faim, le deuil et le désir. Ils en concluent que « le montage est en fait un moyen de contraindre délibérément les pensées et les associations du spectateur » [7]. Cette idée est reprise par les plus grands cinéastes soviétiques de l'époque – parmi lesquels figurent Dziga Vertov ou encore Serguei Eisenstein – et est inévitablement exploitée pour élaborer les films de propagande du régime communiste.



Ce n'est qu'après la guerre, en 1948, que de nouvelles recherches sur l'activité spectatorielle font leur apparition : Gilbert Cohen-Séat crée alors en France l'Institut de filmologie, qui rassemble et fait collaborer des chercheurs de disciplines différentes (psychologues, sociologues, philosophes, etc.) [8]. Parmi la multitude de recherches qui y sont menées, on retiendra d'abord celles du groupe de psychologie expérimentale dirigé par Henri Wallon, et plus précisément les découvertes d'Albert Michotte van den Berck – professeur à l'Université catholique de Louvain –, étant donné qu'il détecte ce qu'il nomme *l'empathie motrice* : en observant différents spectateurs de cinéma lors de diverses projections, il se rend compte que certains d'entre eux peuvent aller jusqu'à reproduire « ouvertement une mimique semblable à celle qu'il[s] voi[en]t » [9]. Malheureusement, les recherches en psychologie expérimentale ne seront pas prolongées au-delà de l'expérience filmologique car l'intelligentsia française finira par la disqualifier au profit de la psychanalyse [10].

C'est donc au sein du même Institut de filmologie que la psychanalyse est pour la première fois choisie comme angle d'approche pour aborder le cinéma. Le concept d'« identification », emprunté à la théorie œdipienne de Freud, y voit alors le jour dans les écrits de Jean Deprun et d'Etienne Souriau [11]. Cependant, ce n'est que dans les années septante avec l'apport de Jean-Louis Baudry et de Christian Metz que l'on se mettra à parler d'une double identification au cinéma : il y a d'abord

l'*identification cinématographique primaire* qui est « celle par laquelle le spectateur s'identifie à son propre regard et s'éprouve comme foyer de la représentation, comme sujet privilégié, central et transcendantal de la vision » [12]. Elle représente donc la « capacité du spectateur à s'identifier au sujet de la vision, à l'œil de la caméra qui a vu avant lui, capacité d'identification sans laquelle ce film ne serait rien qu'une succession d'ombres, de formes, de couleurs, [littéralement] "non identifiables", sur un écran » [13]. Puis, il y a l'*identification cinématographique secondaire* – celle dont parlent Deprun et Souriau –, qui est l'« identification au personnage comme figure du semblable dans la fiction, comme foyer des investissements affectifs du spectateur » [14], et qui est donc rendue possible par le truchement de l'identification primaire. On notera que cette théorie prend en compte la notion de *sympathie* que l'on peut avoir pour un personnage, mais qu'elle considère celle-ci seulement comme un effet et non une cause de l'identification.

Sachant cela, se pose la question de la distinction entre identification et empathie. Mais la réponse n'est malheureusement pas simple, car tout dépend de la prise de position théorique que l'on adopte : si l'on est d'obédience psychanalytique, on dira que c'est pratiquement la même chose, ou plutôt que l'identification est une étape nécessaire à l'obtention d'une réponse empathique. Par contre, si l'on est partisan de la *Cognitive Film Theory* – mouvement américain né dans les années 1980 et dont les fers de lance sont David Bordwell et Noël Carroll –, il sera plutôt coutume de s'opposer à cette vision des choses en dénonçant, comme Gilles Deleuze l'avait fait avant eux, un analogisme [15] :

> *j'ai précédemment pris note que dans certains comptes rendus inspirés de psychanalyse, l'identification est interprétée comme étant un processus pathologique, symptomatique de l'une ou l'autre forme d'anxiété et d'aveuglement. Et si les réponses empathiques reposent sur l'identification, comme le suggère le langage courant, alors, suivant ces comptes rendus, les réponses empathiques doivent elles-mêmes être vues comme pathologiques, comme enracinées dans l'anxiété et l'aveuglement. Je ne crois pas que cela soit le cas : une des idées maîtresses de cet article est que nos réponses empathiques face à la fiction peuvent s'avérer précieuses pour comprendre et tirer un enseignement des œuvres de fiction. Bien loin d'être symptomatique d'un aveuglement, de telles réponses peuvent être le moyen d'augmenter notre compréhension de soi et des autres. Si cela est exact, alors peut-être que le langage courant est trompeur : peut-être que les réponses empathiques envers autrui ne dépendent* pas *d'une identification avec autrui* [16].

Quoi qu'il en soit, de récentes découvertes viennent d'apporter une explication quant à la raison d'être de l'empathie : au début des années nonante, une équipe de chercheurs de Parme, menée par Giacomo Rizzolatti, découvre par hasard l'existence des neurones miroirs en réalisant des expériences sur des macaques. Également présents chez l'homme, ceux-ci sont situés dans « les aires frontales inférieures et dans le lobe pariétal postérieur » [17]. Lorsque les neurones miroirs sont activés, le cerveau se crée une représentation de ce qu'un agent observé fait, exprime ou ressent en activant les mêmes zones cérébrales que celles qu'il utilise lorsqu'on réalise les mêmes actions. Autrement dit, notre cerveau serait « prédisposé à l'interdépendance avec autrui pour que nous puissions entrer en "résonance" avec nos congénères et leur manifester de l'empathie » [18].

Au niveau des études cinématographiques, cette découverte ouvre la porte à de toutes nouvelles perspectives : Vittorio Gallese et Michel Guerra, par exemple, mènent actuellement des recherches qui sont axées sur le style cinématographique, la connexion entre ce qui est représenté à l'écran (personnages, objets, etc.) et le spectateur, ainsi que sur la réaction du spectateur face aux différents points de vue que peut lui offrir la caméra (caméra subjective, caméra à l'épaule, etc.) [19]. On devrait donc bientôt être capable de mieux évaluer notre cognition lors du visionnage d'un film et, inversement, de tester la pertinence d'une séquence filmique d'un point de vue cognitif [20]. Autrement dit, ces recherches devraient aider les réalisateurs à optimiser leurs choix au niveau de la prise de vue, du montage, etc.

Ainsi, il semble que Gilles Deleuze avait raison :

> *le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met également dans l'esprit [...] Je ne crois pas que la linguistique et la psychanalyse peuvent apporter beaucoup de choses au cinéma. Par contre, je pense que la biologie du cerveau peut lui apporter énormément* [21].

[1] « Empathie », dans *Le Petit Larousse Illustré*, 2002.

[2] D'après Jacques Aumont et Michel Marie, « le spectacle cinématographique propose des images projetées sur un écran et qui sont dotées d'un mouvement apparent ; or, la source de ces images en mouvement est dans des images fixes, imprimées sur la pellicule qui passe dans le projecteur, et sont projetées l'une après l'autre. Il y a là un paradoxe, car il n'est pas facile de comprendre comment une succession d'images fixes projetées l'une après l'autre peut donner l'impression d'une image unique et dotée de mouvement. On a souvent dit que ce phénomène était dû à une propriété des zones les plus extérieures de notre appareil perceptif (en l'occurrence la "persistance rétinienne"). Il n'en est rien, évidemment – la persistance momentanée des images sur la rétine ne saurait les doter de mouvement, mais seulement les mélanger les unes aux autres. C'est bien une propriété innée de notre perception qui est en jeu, mais aux stades cérébraux. Les légers déplacements, d'une image à la suivante, des stimuli visuels, qui "interprètent" ces différences comme mouvement, l'effet produit sur ces cellules étant pour elles indistinguable de celui que produit un mouvement objectal réel. Les psychologues de l'école Gestaltiste ont, dès les années 1910, identifié diverses variantes de cet effet de perception d'un mouvement apparent, qu'ils ont baptisées de lettres grecques. On admet généralement que le cinéma relève de l'effet [phi] ». (« Effet phi », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2001).

[3] Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel et Vernet Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin, 3ᵉ édition, 2008, p. 160.

[4] Cf. Münsterberg Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton and company, 1916, p. 123-130.

[5] Cf. « Koulechov », dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Presses universitaires de France, 2012.

[6] http://www.youtube.com/watch?v=BCepIWc6UIs

[7] Cité dans Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel et Vernet Marc, *op. cit.*, p. 163.

[8] Lefebvre Martin, « L'aventure filmologique : documents et jalons d'une histoire institutionnelle », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 61. Disponible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/037547ar

[9] Cité dans Jullier Laurent, « "L'esprit, et peut-être même le cerveau..." La question psychologique dans la Revue internationale de filmologie, 1947-1962 » dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 158. Disponible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/037551ar

[10] *Ibid.*, p. 156.

[11] Cf. Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel et Vernet Marc, *op. cit.*, p. 165-166.

[12] *Ibid.*, 185.

[13] *Ibid.*

[14] « Identification » dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*

[15] Cf. Bordwell David, « A Case for Cognitivism », dans *Iris*, n°9, printemps 1989, p. 11-40. Disponible en ligne : http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf

[16] Neill Alex, « Empathy and (Film) Fiction » dans Bordwell David et Carroll Noël (éd.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, p. 192. Traduction personnelle.

[17] Jacob P., « Neurones miroir, résonance et cognition sociale », dans *Psychologie Française*, Elsevier Masson, n°52, 2007, p. 300. Disponible en ligne : http://www.lsv.ens-cachan.fr/~finkel/papiers_public/Neurones_Miroirs_Jacob%20copie.pdf

[18] Lecomte J., « Empathie et ses effets », dans *Savoirs et soins infirmiers*, Elsevier Masson, 60-495-B-10, 2010, p. 2. Disponible en ligne : http://www.psychologie-positive.net/IMG/pdf/Empathie_et_ses_effets_definitif.pdf

[19] Cf. Gallese Vittorio et Guerra Michele, « Embodying Movies : Embodied Simulation and Film Studies », dans *CINEMA: Journal of Philosophy and the Moving Image*, n°3, 2012. Disponible en ligne : http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/2012/Gallese_Guerra_2012.pdf

[20] *Ibid.*, p. 199.

[21] Cité dans *ibid.*, p. 187. Traduction personnelle.

